

Małgorzata Okupnik

---

## DOBRA PERSPEKTYWA. ETYCZNE I RELIGIJNE ASPEKTY TAKTYK WIZUALNOŚCI W MALARSTWIE JÓZEFA CZAPSKIEGO

Georges Rouault był artystą, który miał odwagę mówić o nędzy ludzkiej, o trudzie życia i o Bogu. Józef Czapski<sup>1</sup> cenił malarstwo Georges'a Rouaulta, bo u niego, jak zauważył, „treść nie jest pretekstem, a naprawdę tym, czego plastyka jest wyrazem”<sup>2</sup>. Nie był jednak wobec niego bezkrytyczny, o czym świadczy sąd: „Niektóre płótna Rouaulta zdają mi się uboższe, mniej zaczepione o widzenie rzeczy, bardziej oderwane i przez to nieraz seryjne”<sup>3</sup>. Z uznaniem napisał: „Jego płótna Chrystusa Umęczonego to data w historii nawrotu do tematyki religijnej, natchnionej nie przesłodzonymi obrazkami St. Sulpice, ale autentycznym nurtem religijnym i witrażami średniowiecznymi”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Życie i dzieła Józefa Czapskiego (ur. 1896 r. w Pradze, zm. 1993 r. w Maisons-Laffitte) doczekały się omówienia z różnych perspektyw: biograficznej, literaturoznawczej, filozoficznej, teologicznej, politycznej, a także malarskiej. Jego skomplikowany życiorys i wszechstronność artystyczna (był malarzem, rysownikiem, pisarzem, wreszcie świetnie zapowiadającym się pianistą) utrudniają ocenę jego dorobku. Czapski w różnych momentach swojego długiego życia doświadczał utraty (w różnych wymiarach i aspektach), był wrażliwy na ludzką nędzę i cierpienie.

<sup>2</sup> J. Czapski, *„Rzeczy nieżywe i bez ruchu”*, [w:] idem, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 189.

<sup>3</sup> J. Czapski, *Derwisz*, [w:] idem, *Oko*, Paryż 1960, s. 191.

<sup>4</sup> J. Czapski, *„Jajeczniczka”*, [w:] idem, *Rozproszone. Teksty z lat 1925-1998*, Warszawa 2005, s. 191.

Rouaulta kojarzy się przede wszystkim jako autora monochromatycznego cyklu *Miserere*<sup>5</sup>, nazywanego arcydziełem graficznym XX wieku<sup>6</sup>. Czapskiego bardziej poruszyły jego obrazy o tematyce pasyjnej. Bernard Dorival zwrócił uwagę na niezwykle kolorystykę i technikę malarską Rouaulta, który kładł warstwę farby na innej warstwie (dawało to wrażenie reliefu), potem ją zeskrobywał i na to miejsce (całe lub jego część) nakładał nowy odcień. Jest rzeczą znamioną, że Rouault „nigdy nie zaniedbywał, żeby mulistą pastę wyciskaną z tuby przemienić w połyskujący kamień szlachetny”<sup>7</sup>. Zależało mu na optycznym efekcie wypromieniowywania fosforyzującego światła. Osiągnął to w mistrzowski sposób na obrazie *Chrystus wyszydzany przez żołnierzy*.

Georges Rouault spędzał nad swoimi dziełami tygodnie, miesiące, lata, dopóki nie otrzymały odpowiedniej formy i nie zostały całkowicie ukończone<sup>8</sup>. Przykładem takiego „piłowania” (używam tu określenia Józefa Czapskiego) jest obraz *Passion (Pasja)*, znajdujący się w Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu. Zanim stał się „symfonią”<sup>9</sup> na kolor niebieski i czerwony (jak przedstawia się obecnie), dominowały na nim kolory żółty i zielony. Tę pierwotną kolorystykę odzwierciedla witraż w kościele Notre Dame de Toute Grâce w Assy wykonany według projektu Rouaulta.

Między Rouaultem i Czapskim można znaleźć pewne podobieństwa. W szkicu *O skokach i locie* Czapski pisał o swojej malarskiej technice niespieszności. Składały się na nią dwa czasochłonne procesy: analizy i syntezy. Praca analityczna polegała na wyostrzaniu widzenia, precyzji w rozróżnianiu barw i odcieni, rozkładaniu barw na plamy cieplejsze i zimniejsze (aż do mikroskopijnych kropek)<sup>10</sup>. Widzenie syntetyczne przychodziło znacznie później. Czapski dokonał artystycznej wiwisekcji:

Zaczynam operować nie plamką, ale wielką plamą, płaszczyzną, działaniem nie drobnych, oddzielnych wycinków, które łączę przez rysunek i raczej rozumowe wiązanie w całość, ale zestawieniem kolorów i form, które tak się wiążą, że nie ma rysunku oddzielonego od barwy ani barwy oddzielonej od rysunku, że każda plama ma formę, że forma jest organicznie scalona z rysunkiem i barwą, że forma ta jest na-

<sup>5</sup> G. Rouault, A. Morel, *Le Miserere de Georges Rouault*, Paris 1951. Tytuł pochodzi z Psalmu 51, zaczynającego się słowami: *Miserere mei, Domine* („Zmiłuj się, Panie, nade mną”). Inspiracją do wyznaczenia przewodniego tematu serii stało się cierpienie ofiar wojny. Cykl grafik Rouaulta składał się z dwóch części: *Miserere* i *Guerre*.

<sup>6</sup> B. Dorival, *Georges Rouault*, tłum. A.H. Eichmann, Genf 1956, s. 19.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>9</sup> Obraz pochodzi z okresu, który biografowie Rouaulta nazywają „La Dernière Symphonie”, dla którego charakterystyczna jest eksplozja kolorów.

<sup>10</sup> J. Czapski, *O skokach i locie*, [w:] idem, *Oko*, op. cit., s. 78.

turalnie, *odruchowo*, podporządkowana kompozycji całości, że to, co się przed chwilą wydawać mogło najdziksza deformacją, staje się jedynie wiernym wyrazem mojej wizji, przeważnie odbiegającej całkowicie od fotograficznego naturalizmu<sup>11</sup>.

Dla malarstwa Rouaulta wielce charakterystyczne są powinowactwa z witrażem. Czapski cenił go za blask koloru witrażowej gamy<sup>12</sup>. Wyrazista czarna kreska od razu przywodzi na myśl ołowiane obramowanie witrażu, stanowiące jednocześnie kontur rysunku. Rouault, podobnie jak Paul Cézanne, przywiązywał wagę do konturu. Mówił: „To lapidarne słowo sumuje cały obraz i wykracza poza niego”<sup>13</sup>. Jacques Maritain, pisząc o transfiguracywnym realizmie Rouaulta, odnosił się do obrazów przedstawiających figurę Chrystusa z mocno zdeformowaną twarzą i ciałem – zabieg ten służył temu, żeby wyrazić paroksyzm Męki Pańskiej i okrucieństwo ludzi. Zdaniem Maritaina: „w ten sposób wyraża on [Rouault – przyp. M.O.] swój wstręt do brzydoty moralnej, swoją nienawiść do drobnomieszczańskiej miernoty, swoją gwałtowną potrzebę sprawiedliwości, swoje współczucie dla nieszczęśnika, wreszcie swoją żywą i głęboką wiarę, jak również swoją potrzebę prawdy absolutnej w sztuce”<sup>14</sup>. Znamienna jest wypowiedź samego Rouaulta, który z przekonaniem mówił: „Wierzę w cierpienie; ono nie jest u mnie udawane. Jedynie ono jest dla mnie wartością”<sup>15</sup>.

Malarstwo Rouaulta zainspirowało Józefa Czapskiego. Warto podkreślić, że Czapski nie malował raczej obrazów o tematyce religijnej. Bliska mu była postawa Cézanne’a, człowieka głęboko religijnego, który zapytany, dlaczego nie maluje Chrystusa Ukrzyżowanego, odpowiedział: „Nie śmiem”<sup>16</sup>. Podobny stosunek do ikonografii religijnej miał Józef Czapski. Nie oznacza to, że nie podejmował prób „studium Krzyża”. Dość wymownym tego świadectwem są jego rysunki zreprodukowane w książce *Podziemna korona*. Na pierwszym rysunku, ciemnym i mocno zacieniowanym, widać postać ukrzyżowanego Chrystusa, u stóp którego klęczy mężczyzna. Rysunek obok

<sup>11</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>12</sup> J. Czapski, *O lekkości*, [w:] idem, *Patrząc*, op. cit., s. 182.

<sup>13</sup> J. Maritain, *Georges Rouault*, New York 1952, s. 12.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>16</sup> J. Czapski, „Jajeczniczka”, op. cit., s. 191. O tej rezerwie mówi też Edyta Stein: „Trudno byłoby znaleźć wierzącego artystę, który by nie miał poczucia, że musi ukazać Chrystusa wiszącego na krzyżu czy niosącego krzyż. Ale Ukrzyżowany wymaga także od artysty czegoś więcej niż takiego obrazu. Żąda od niego, jak od każdego człowieka, by Go naśladował: by sam siebie kształtował i dawał się kształtować na obraz Dźwigającego krzyż czy Wiszącego na krzyżu” (E. Stein – św. Teresa Benedykta od Krzyża, *Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*, tłum. I.J. Adamska OCD, Kraków 2005, s. 49). Na temat religijności Czapskiego wypowiada się J. Bolewski, *Józef Czapski „złym katolikiem”?* „Kresy” 1993, nr 16, s. 133-141.

jest redukcją pierwszego – Chrystus ukrzyżowany został narysowany kilkoma kreskami<sup>17</sup>.

Richard Aeschlimann zauważył, że Czapski nie czuł się wystarczająco godny, by namalować „swojego” Chrystusa. Jedyne, na co się odważył, to „interpretacja przez rewizytę figury Chrystusa”<sup>18</sup> (czyli kopiowanie obrazów innych artystów). Czapski wybrał płótno Georges Rouaulta *Chrystus wyszydzony przez żołnierzy* (1932)<sup>19</sup>. Obraz Czapskiego powstał równo pięćdziesiąt lat później i został podpisany: *Według Rouaulta (D’après Rouault)*. Postacie Chrystusa i jego oprawców mają mocno zaznaczone, niemal witrażowy kontur. Chrystus został przedstawiony w pozycji półsiedzącej, jego świetliste ciało (dzięki zielonkawym, błękitnym i liliowym refleksom) okrywa czerwony płaszcz. Jego głowa jest przechylona, wyraża cierpienie i ból. Chrystus ma zamknięte oczy. Oczy oprawców (o niewyraźnych rysach) też nie są otwarte. To „zamknięcie” pozwala wejść w inny wymiar relacji z widzem; wymiar wykraczający poza estetykę i wizualność – *sacrum*<sup>20</sup>.

Obraz ten przywodzi na myśl inne dzieło Czapskiego o tematyce sakralnej – *Świętego Jana Chrzciciela* z 1977 roku. W ocenie Jila Silbersteina: „Ta scena, pozbawiona wszelkiej anegdoty i perspektywicznej głębi, emanuje czymś rozdzierającym, prawie rytualnym. Ogromny żal wobec nieuniknio-

<sup>17</sup> Józef Czapski – *podziemna korona. Fragmenty dzienników. Rysunki. Kalendarium życia*, oprac. J. Marciniak, Poznań 1993, s. 40. Św. Jan od Krzyża był bliski Czapskiemu. W jego dzienniku znaleźć można ślady lektury pism mistyka hiszpańskiego. Dość znany jest fragment, w którym Czapski mówi: „Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi, a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa *contactus Dei*. Nie chcę bynajmniej podszywać tutaj przeżycia artystycznego nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić” (J. Czapski, *O wizji i kontemplacji*, [w:] idem, *Oko*, op. cit., s. 81). Jednym z powodów fascynacji św. Janem od Krzyża mogą być jego talenty artystyczne. Do dzisiaj zachowały się niektóre rysunki mistyka karmelińskiego. Powszechnie znany jest szkic przedstawiający Ukrzyżowanie. Edyta Stein (*Wiedza Krzyża*, op. cit., s. 65-66) opisuje go tak: „Rysunek sprawia wrażenie nader nowoczesnego. Krzyż i ciało zostały ukazane w znacznym skrócie, jakby widziane z boku; ciało w gwałtownym ruchu, odsunięte od krzyża, zwisa na rękach (ręce, przebite ogromnymi, wystającymi gwoźdźmi, są szczególnie wyraziste); głowa wysunięta do przodu, tak że nie widać rysów twarzy, natomiast można rozróżnić kark i górną część pleców, pokrytych pręgami”.

<sup>18</sup> R. Aeschlimann, *Czapski. Moments partagés*, Lausanne 2010, s. 143.

<sup>19</sup> Reprodukcję tego obrazu można znaleźć w książce: J. Maritain, *Georges Rouault*, op. cit., s. 17.

<sup>20</sup> Reprodukcję (złej jakości) obrazu Czapskiego *Upadek pod Krzyżem* (olej, 1963, własność prywatna) umieszczono w katalogu *Czapski. Malarstwo i rysunek*, red. J. Pollakówna, Warszawa 1986, s. 10.

nej katastrofy: śmierci sprawiedliwego”<sup>21</sup>. Zachwyca go ascetyzm i „natchniony gniew” Czapskiego<sup>22</sup>. O sile wyrazu przesądzają krzykliwe, wyraziste, jednoznaczne kolory: czerwień, zieleń, żółć i oranż.



Rys. 1. Fra Angelico (Guido di Pietro), *Ścięcie św. Jana Chrzciciela i uczta u Heroda* (1430?), ze zbiorów Luwru w Paryżu

Czapski „skopiował” malutkie malowidło na drewnie przypisywane Fra Angelicowi (wystawione w Luwrze)<sup>23</sup>. Czapski z tego fragmentu obrazu *Ścięcie Jana Chrzciciela i uczta u Heroda* przeniósł trzy postacie. Jego „kadr” jest nadzwyczajny<sup>24</sup>. Święty Jan (rozpoznawalny dzięki aureoli) leży na ziemi, pochyla się nad nim żołnierz, przytrzymujący jego głowę, z tyłu kat<sup>25</sup> szykuje się do zadania ostatniego, śmiertelnego ciosu bliżej nieokreślonym

<sup>21</sup> J. Silberstein, *Józef Czapski. Tumult i olśnienia*, tłum. A. Michalska, Warszawa 2004, s. 37.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 37

<sup>23</sup> O wrażeniu, jakie zrobił na nim ten obraz, i o swojej wizji wspomina Czapski w liście do Jeana Colina: „Obrazek Fra Angelico *Salome i św. Jan*. Ona w liliowo-różowym, z czerwonymi trzewikami na tle białego deseni na czerwieni – tło matissowskie (po prawej), po lewej święty w chwili, gdy mu ucinają głowę na tle dwu kolorów pomarańczowych, sługa w niebieskim, niosący głowę świętego na tle zielonych obić. Doskonała prostota tego opowiadania z muzyką barw tak pewną”; J. Czapski, J. Colin, *Myślę, że wiem najważniejsze. Wybór listów*, tłum. A.S. Sawicki, Kraków [1989], s. 23.

<sup>24</sup> Por. M. Werner-Gagnebin, *Kadr Czapskiego*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 155.

<sup>25</sup> Nie można jednoznacznie określić jego płci. Kat przypomina stare kobiety z obrazów Czapskiego. To argument za tym, że obraz *Św. Jan Chrzciciel* jest parabolą na temat przemocy.

narzędziem (może to być topór, ale też pałka lub inny przedmiot). *Święty Jan Chrzciel* to wnikliwe studium przemocy<sup>26</sup>, pokazanie siły i – jak ujęła to Simone Weil – „mocy przemieniania człowieka w rzecz poprzez zadanie mu śmierci”<sup>27</sup>. Nie można wykluczyć (choć nie ma na to żadnych świadectw), że scena ścięcia Jana Chrzciela poruszyła Czapskiego, bo przywodzi na myśl masowe egzekucje jeńców wojennych. Metoda stosowana w Katyniu była prosta i brutalna, typowa dla Sowietów. Józef Czapski w *Na nieludzkiej ziemi* opisuje ją krótko: „Dwóch enkawudystów prowadzi człowieka skazanego pod pachy, trzeci strzela z tyłu, przykładając lufę do czaszki”<sup>28</sup>. Egzekucja odbywała się anonimowo, z zatarciem wszelkich śladów, bez świadków<sup>29</sup>. Egzekutor nie patrzył w twarz skazanemu, zabijany nie wiedział, kto do niego strzela. Zarówno zabijający, jak i zabijani byli ofiarami systemu totalitarnego, byli „ludźmi bez twarzy”.



Rys. 2. Józef Czapski, *Święty Jan Chrzciel* (1977). Ze zbiorów Jila Silbersteina (Szwajcaria)

<sup>26</sup> W analizach Weil można znaleźć analogie z myślami rozwijanymi przez René Girarda, w których opisuje on mechanizm prześladowań. Uderzające jest także podobieństwo pomiędzy tytułem eseju Weil *La Personne et le Sacre* i książką Girarda *La Violence et la Sacre*. W obu pracach przemoc odgrywa rolę oczyszczenia.

<sup>27</sup> N. Chiaromonte, „Iliada” Simone Weil, tłum. S. Kasprzysiak, „Znak” 1994, nr 11, s. 114.

<sup>28</sup> J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990, s. 256.

<sup>29</sup> W akcie tym brały udział trzy osoby: ofiara, przytrzymujący ofiarę, strzelający. W filmie *Katyn* (2007) w reżyserii Andrzeja Wajdy uderza to, że spojrzenia oprawców i ofiary nie spotykają się. Sprawcy wykonywali rozkaz beznamiętnie, bez zaangażowania emocjonalnego i dylematów etycznych (pozornie). Sprawcy stali się ofiarami maszyny wojennej.

Czapski zastanawiał się nad źródłami ekstremizmu, absolutnego posłuszeństwa katów. Ich posłuszeństwo było bezkrytyczne i wbrew rozumowi. Jako przykład podał hitlerowców, ćwiczących w okrucieństwie swoje dzieci. Kazali im, pisze w dzienniku, „z miłości do Hitlera zabijać swoje kanarki czy psy, które najbardziej kochali, a potem, gdy dzieci były trochę starsze, prowadzili je między innymi na ulice Warszawy, na place, gdzie patrzeć musiały na rozstrzeliwanie ofiar Hitlera”<sup>30</sup>. Wpatrywanie się w cudze cierpienie uodpornia, zobojętnia, hartuje, uzdalnia do zbrodniczych czynów. Czapski zadaje dość prowokacyjne pytanie: „Czy to nie szło również po jakimś od Biblii, nie od Ewangelii naturalnie, ale od tego rozdziału XXII z pierwszej Księgi Mojżeszowej?”<sup>31</sup>. Dokonuje porównania historii ofiarowania Izaaka przez Abrahama do totalitarnej indoktrynacji i reżimu. Dramat Abrahama i Izaaka rozgrywał się na górze Moria, górze, której Abraham nadał nazwę „Pan widzi” (Rdz 22,14). Søren Kierkegaard w *Bojaźni i drżeniu* o ofiarowaniu Izaaka przez Abrahama pisał: „Kto na tę scenę spojrzy, ślepym się staje. A jednak rzadko człowiek staje się kaleki i ślepy, a jeszcze rzadziej godnie opowiada, co się stało”<sup>32</sup>.

Kluczem do zrozumienia obrazu Czapskiego jest „p a t r z e n i e”. Na obrazie *Święty Jan Chrzciiciel* filar zasłania twarz żołnierza<sup>33</sup>. Widz ma wrażenie, że ukradkiem podgląda tę egzekucję. Oczy wszystkich bohaterów obrazu są zamknięte (lub przymknięte). Warto przytoczyć w tym miejscu przenikliwą uwagę Jeana Paula Sartre’a z jego *Fenomenologii spojrzenia*:

[...] nie możemy postrzegać świata i równocześnie chwytać spojrzenia, które się na nas zatrzymuje; musimy robić albo jedno, albo drugie. Albowiem postrzegać to *pa-trzeć*, a chwytać spojrzenie nie znaczy ujmować przedmiot-spojrzenie w świecie (chyba że to spojrzenie nie jest zwrócone na nas), lecz uświadamiać sobie, że *jest się*

<sup>30</sup> J. Czapski, *Wyrwane strony*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2010, s. 195

<sup>31</sup> Ibidem, s. 195.

<sup>32</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Poznań 1995, s. 41-42.

<sup>33</sup> O obrazie tym pisze Konstanty Jeleński: „Przed paroma miesiącami pokazał mi Czapski nowy obraz – transpozycję części *Tańca Salome przed Herodem* Fra Angelica, namalowaną oczywiście z naszkicowanej w Luwrze notatki. Staliśmy teraz przed oryginałem. Czapski odtworzył tylko drobną jego część – architektoniczny układ po lewej stronie, będący jakby otwartą sienią wiodącą do sali, gdzie rozgrywa się scena biblijna. Brama, kolumny, pilastry zachodzą tam na siebie, tworząc przestrzeń zbudowaną z wąskich prostokątów o żywych, szczyrych czerwieniach i zieleniach. Obraz Czapskiego jest większy od oryginału, wierny, ale podkreślający to, co jest w nim malarsko najciekawsze: płaszczyzny jeszcze bardziej «abstrakcyjne», kolory jeszcze śmielsze. Stoi mi on tak żywo w pamięci, że Fra Angelico rozpada mi się na dwa obrazy: mały kwadrat na lewo, widziany przez filtr Czapskiego, gasi drugi prostokąt na prawo”; K.A. Jeleński, *Z Józefem Czapskim w Luwrze, czyli o nieodrobionym zadaniu*, [w:] *Czapski i krytycy*, op. cit., s. 442-443.

widzianym. Spojrzenie, które ukazują *oczy*, niezależnie od tego, jakiej są natury, jest czystym odesłaniem do mnie samego<sup>34</sup>.

Gdyby przyjrzyć się uważniej wszystkim płótnom Czapskiego, to uderza w nich brak zaznaczenia oka, tęczy (wyjątek stanowią „realistyczne” portrety z pierwszego okresu jego twórczości). Oko zaznaczone jest zazwyczaj czarną grubą kreską. Twarze postaci sprawiają wrażenie namalowanych w pośpiechu, skrótowo, bez zbytniej troski o szczegóły. Technikę malowania twarzy przez Czapskiego można skonfrontować z „filozofią twarzy” Emmanuela Lévinasa. W rozprawie *Całość i nieskończoność* Lévinas pisał:

Twarzą nazywamy sposób, w jaki Inny ukazuje się, przewyższając *ideę Innego we mnie*. Ten *sposób* nie polega na tym, że Inny staje się tematem dla mojego spojrzenia, że rozpościera się jak zespół jakości tworzących pewien obraz. Twarz Innego w każdej chwili niszczy i przekracza plastyczny obraz, który we mnie zostaje jako idea na moją miarę i na miarę swojego *ideatum* – jako idea adekwatna. Twarz nie przejawia się przez te jakości, ale *καὶ αὐτὸ*. Twarz się *wyraża*<sup>35</sup>.

Do spotkania dochodzi tylko twarzą w twarz. Wobec braku spojrzenia, nie można mówić o „spotkaniu” (uwagę tę odnieść można do obrazów Chrystusa z szydzącymi z niego żołnierzami oraz Jana Chrzciciela z jego oprawcami). Warunkiem dotarcia do prawdy jest słowo Innego, jego ekspresja. Sztuka, choćby nawet najlepsza, oddaje tylko fasadę, to, co widoczne. Lévinas odnosi to do twarzy: ona „jest obecna, nie będąc [...] żadną treścią-wą zawartością”<sup>36</sup>. Oznacza to, że nie można jej pojąć, ująć jako całości ani zobaczyć. Lévinas powie, że twarz (czyli wylewanie się nieskończoności) „nie daje się wypowiedzieć w terminach aktów świadomych, w metaforyce światła i rzeczywistości zmysłowej”<sup>37</sup>. Twarz nie daje się pojąć – także malarzowi, wymyka się spod jego władzy. Dlatego kontur na obrazie twarzy jest poniekąd symboliczny, jest „jakby karykaturą tego otwarcia, które rozbija formę”<sup>38</sup>. U Lévinasa epifania twarzy jest nierozzerwalnie związana

<sup>34</sup> J.P. Sartre, *Fenomenologia spojrzenia*, tłum. M. Kowalska, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania / interpretacje / rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenz, Warszawa 2006, s. 398.

<sup>35</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 41-42.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 232. W innym miejscu wspomni o odklejaniu/wycofywaniu się tożsamego z samego siebie. Odwoła się do przykładu malarstwa Dufy’ego, „gdzie kolory wychodzą poza własne kontury lub ich nie dotykają” (E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 53-54). Raoul Dufy był malarzem ważnym dla Czapskiego. Artysta podziwiał jego „budowanie plamą”. Zauważał jednocześnie, że w jego obrazach „[...] rysunek postaci, drzew, domów przeważnie nie zbiega się ściśle z plamą. Dufy sam



z etyką. Filozof mówi: „*Nie zabijesz* wyrażane przez twarz, w której wydarza się Inny, stawia moją wolność pod sąd”<sup>39</sup>. Chodzi o odpowiedzialność za Innego. Jean-Luc Marion w eseju z filozofii donacji rozwija tę myśl (w odniesieniu do malarstwa):

[...] twarz Innego korzysta z budzącej przestrach właściwości: jeśli mogę ją intencjonalnie ujmować i wpisać jak każdy inny przedmiot w ogólny horyzont, którego centrum stanowią (w ten sposób portrety Cézanne’a i Picassa zamykają ludzkie twarze, sprowadzając je do mineralności lub zwierzęcości), muszę także i przede wszystkim doznać kontruencji, które kieruje się do mnie cicho, choć dobitniej niż krzyk; jako twarz bowiem spogląda mi prosto w twarz [*m’envisage*], narzuca mi, bym uznał ją jako tę, za którą odpowiadam<sup>40</sup>.

Wezwanie do odpowiedzialności objawia się w spojrzeniu<sup>41</sup>. Unikanie spojrzenia zawiesza ten sąd. Problem patrzenia na cudze cierpienie nurtował Czapskiego. Wskazuje na to obszerny wpis w dzienniku z 13 kwietnia 1963 roku. Czapski przeżył wstrząs po obejrzeniu piętnastu fotografii wykonanych przez nieznanego Niemca w czasie okupacji (miejsce jest trudne do określenia – Polska albo Ukraina). Przedstawiają one fizyczne znęcanie się nad ofiarami.

Mężczyzna nagi, z całą twarzą zmasakrowaną. Jedna z kobiet biegnie z szeroko otwartymi ustami, krzyczy. Przerazenie. I obok ludzie patrzą, mały chłopczyk z laseczką, na innej fotografii kobieta naga – półleży, ludzie nad nią schyleni i jakaś starsza kobieta ze starannie fryzowanymi włosami trzyma pałkę. Na innej znów dwie kobiety, jedna młoda, druga starsza. Półnagie również, rzucone na ziemię, rozpaczliwie wyrzucona ręka jednej z nich – palce – ogólne wrażenie niemożliwej, nie do zniesienia męki otoczonej tłumem zabawionych, ciekawych, ale częściej półobojetnych gapiów. Oprawców nie widać, może ta kobieta z pałką, ale oprawcami są wszyscy. Tacy sami ludzie patrzyli na mękę Chrystusa, tak samo jak na widowisko, na coś nieważnego, właściwie o ich życie niezazębianego wcale. „Ojcie, odpuść im, bo nie wiedzą, co czynią”. Tak, ale Chrystus umierał za świat, za Prawdę, Chrystus to wiedział, ale te kobiety, które cierpią, jak Chrystus cierpiał, biczowane i opluwane

twierdził, że widzi przedtem plamę, potem kontur, i dlatego zaczyna od plamy barwnej. Arabeska rysunku była jakby dalszym opowiadaniem o tym, co widział. W tym nakładaniu rysunku na plamę, w tej autonomii plamy i rysunku Dufy zrywa z Cézannem, staje się za to bliski rysunków dziecka” (J. Czapski, *O lekkości*, op. cit., s. 140). Czapski podziwiał Dufy’ego z innego jeszcze powodu: malował on wciąż, mimo postępującego artryzmu. Nauczył się nawet malować obiema rękami.

<sup>39</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, op. cit., s. 366.

<sup>40</sup> J.-L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, Warszawa 2007, s. 320.

<sup>41</sup> Marion rozważa to na przykładzie obrazu Caravaggia *Powołanie św. Mateusza*; ibidem, s. 341-343.

jak On, wśród gawiedzi naszych ludzi, w naszych krajach? Twarze, które każdy z nas widział tysiące razy, żył wśród nich<sup>42</sup>.

Ogląd tych zdjęć stał się impulsem do polemiki z Simone Weil, którą Czapski skądinąd cenił, ale nie zawsze się z nią zgadzał. Stosunek malarza do Weil zmieniał się w czasie. W szkicu *Rozrachunki* Czapski napisał: „Simone Weil? Nie umiem znaleźć miary porównania z nią, dla mnie to wzór najwyższy w swoim okrutnym wyzwoleniu z małości życia”<sup>43</sup>. Miał tu na myśli jej dobrowolną zgodę „na zniszczenie, na zagładę na drodze mistyki i zupełnego całopalenia”<sup>44</sup>. Pod tymi słowami kryje się jej samobójstwo przez zagłodzenie<sup>45</sup> (w wieku 34 lat), popełnione w akcie solidarności z ofiarami wojny, ludnością z terenów okupowanych, więźniami obozów, Żydami w gettach<sup>46</sup>. W szkicu *Zakorzenie* Weil pisała o chorobie swoich czasów – odcięciu od korzeni. Zauważyła wówczas:

Utrata przeszłości, zbiorowej czy indywidualnej, jest wielką tragedią ludzką, a my rzuciliśmy precz naszą przeszłość jak dziecko rozdiera różę. Nie w innym celu, ale by uchronić się przed tą utratą, ludy rozpaczliwie bronią się przed podbojem<sup>47</sup>.

Wzmiankowana przez Weil utrata dokonywała się w państwach totalitarnych (Niemczech i Rosji). Cierpiała na tym niewinna i bezbronna ludność. Jej kosztem państwo przygotowywało się do kolejnych podbojów. W szkicu *Metaxu* Weil pisała:

Co zniszczyć jest zbrodnią? Nie to, co jest niskie, bo to nie ma znaczenia. Nie to, co wysokie, bo chociażby się chciało, nie potrafi się tego osiągnąć. Tylko *Metaxu*. *Metaxu* są obszarem dobra i zła. Nie pozbawiać żadnej istoty ludzkiej jej *Metaxu*, to jest dóbr względnych i mieszanych (dom rodzinny, ojczyzna, tradycja, kultura etc.), które grzeją i żywią duszę i bez których, poza świętością, życie ludzkie jest niemożliwe<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> J. Czapski, *Wyrwane strony*, op. cit., s. 24 (podkr. oryginalne).

<sup>43</sup> J. Czapski, *Rozrachunki*, [w:] idem, *Czytając*, op. cit., s. 468.

<sup>44</sup> J. Czapski, „Ja”, [w:] idem, *Czytając*, op. cit., s. 166.

<sup>45</sup> Patrycja Tomczak w pracy *Figury bycia. Od refleksji postmetafizycznej do lektury figuralnej* (Teresa z Lisieux, Simone Weil, Emil Cioran) (Poznań 2013, s. 157) w przypisie pisze, że przyczyną śmierci Weil była inna, a przekonanie o samobójstwie jest mitem. Weil zmarła w sanatorium angielskim z powodu gruźlicy i depresji, w którą wpadła, ponieważ francuski ruch oporu odmówił wysłania jej na pierwszą linię frontu. Epizod wojenny Weil został szczegółowo opisany przez Tomczak w tekście: *Simone Weil jedzie na wojnę*, [w:] *Kobiety i/a doświadczenie wojny. 1914-1945 i później*, red. M. Grzywacz i M. Okupnik, Poznań 2015 (w druku).

<sup>46</sup> „Było w tym coś z gestu Naśladowania Chrystusa – śmierć za bezmiernie cierpienie świata” – ocenia Ewa Bieńkowska (*Śmierć Simone Weil*, „Znak” 1994, nr 11, s. 11). Czapski osobiście potępiał próby samobójcze; zob. J. Czapski, *Wyrwane strony*, op. cit., s. 176.

<sup>47</sup> S. Weil, *Zakorzenie*, [w:] eadem, *Wybór pism*, tłum. Cz. Miłosz, Paryż 1958, s. 283-284.

<sup>48</sup> S. Weil, *Metaxu*, [w:] eadem, *Wybór pism*, op. cit., s. 227. Czapski umieszcza ten fragment w dzienniku; zob. J. Czapski, *Wyrwane strony*, op. cit., s. 11.

Fragment ten musiał być ważny dla Czapskiego. Uderzał w czułą strunę, odnosił się do jego osobistego doświadczenia. W innych miejscach Czapski wyrażał sprzeciw wobec jej filozofii cierpienia. W dzienniku pod datą 19 marca 1963 roku zapisał:

Dojść czy choć iść w kierunku tej zagłady „ja”, w surowym prawdziwym świecie S.W. Co z tego, że ja wiem, że ten świat jest, kiedy do niego nie umiem (nie chcę!) dążyć, bo chciałbym jeszcze żyć dla siebie, dla paru ludzi, których kocham, i jeszcze mieć... niespodzianki<sup>49</sup>.

Weil (podobnie jak Proust) nie poznała „sekretności starości”<sup>50</sup>, jej negatywnej siły. Czapski inaczej niż ona patrzył na „skandal cierpienia”. Przekonywał (wiele przeżywszy), że: „Nie ma sytuacji, gdzie by nie było ratunku, trzeba nie tracić, nie tracić jakiegoś wątku istotnego”<sup>51</sup>. Poglądy religijne i filozoficzne Simone Weil sytuują się na pograniczu platonizmu, gnostycyzmu i katolicyzmu (którego oficjalnej wersji była surowym krytykiem), i bywają nazywane „samotną herezją”<sup>52</sup>. Odrzuciła Stary Testament, by skupić się, jak to ujęła, na „doskonałym pięknie opowieści o męce Pańskiej”<sup>53</sup>. Wyraża to myśl: „Trzeba oderwać się od korzeni. Ściąć drzewo i zrobić z niego krzyż i potem nieść go, dzień po dniu. [...] Czuć się u siebie, będąc na wygnaniu. Zakorzenie się w braku własnego miejsca”<sup>54</sup>. Krzyż krył w sobie sprzeczność: był dla niej jedynym miejscem spotkania człowieka z Bogiem, ale też źródłem wiedzy o nieobecności Boga w świecie (Bóg był rozumiany jako pragnienie dobra). Weil uważała, że Bóg zazdrości człowiekowi cierpienia, dlatego zstąpił, by w ludzkim wcieleniu sam mógł go doświadczyć. Umniejsza to rolę poświęcenia Chrystusa, faktu, że „ogłosił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stawszy się podobnym do ludzi. [...] unizył samego siebie, stawszy się posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej” (Flp 2, 7-8)<sup>55</sup>.

Weil uważała Mękę Chrystusa za „doskonałą”, będącą przykładem śmierci samej w sobie: poznania i doznania nędzy ludzkiej, оголоcenia

<sup>49</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 173-174.

<sup>52</sup> N. Chiaromonte, op. cit., s. 117.

<sup>53</sup> Weil odrzuca teologię Zmartwychwstania; zob. S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1996, s. 163.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 176. W innym miejscu napisze: „Krzyż jako waga, jako dźwignia. Zejście – warunek wznoszenia się” (s. 136).

<sup>55</sup> Przekład z Biblii Tysiąclecia. Por. przypis w Biblii Poznańskiej: „Ponizył – dosł. огоłocił (ekenosen – kenoza – оголоcenie) się z chwały. Ujawnił tylko naturę ludzką i cierpienia «sługi Jahwe» (por. Iz 42-55)”.

świadomości ze złudzeń, odkrycia prawdy o własnej nicości. Uderzyło ją zawołanie Chrystusa na krzyżu: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” Uznała je za dowód na Boskie pochodzenie chrystianizmu. „Zostać opuszczonym w szczytowym momencie męki krzyżowej – jak to otchłań miłości z obu stron!”<sup>56</sup> – powie z zachwytem. W ujęciu Weil cierpienie jest darem, który zbliża człowieka do prawdy. „Jakżeby mogła, kiedykolwiek i cokolwiek mnie spotka, uważać nieszczęście za nazbyt wielkie, skoro zadana przez nie rana i poniżenie, na jakie mnie skazuje, dają mi wiedzę o ludzkiej nędzy, tę wiedzę, która jest bramą do wszelkiej mądrości?”<sup>57</sup> – pytała. W takim ujęciu nie zostają ogarnięte ból i śmierć w ich fizycznym wymiarze. Weil napisze z odrazą: „Nieszczęście [...] jest tak ohydne, jak zawsze ohydne jest życie w swojej nagości, kikut kaleki, rojowisko robactwa. Życie bezskuteczne. Jedyna więź, która wtedy jeszcze zostaje, to – przeżyć”<sup>58</sup>. W tym spojrzeniu brakuje empatii, współczucia wobec konkretnego człowieka. Wynika to z założeń filozofii Weil, w której obecna była pogarda dla bólu (fizycznego cierpienia, co skutkuje brakiem namysłu nad chorobą), pogarda dla konkretnego człowieka (osobowość jest grzechem braku tożsamości z Absolutem), dla przeciętności (wyszydzanej przez nią *médiocrité*, którą „rehabilituje” Czapski), wreszcie pogarda dla wartości, jaką jest ludzka indywidualność, z ekspresją Ja w sztuce i wiarą w nieśmiertelność duszy w religii<sup>59</sup>. Czapski pisał w dzienniku:

Jeśli kiedyś buntuję się przeciwko S.W., to kiedy [...] ma ten odruch lekceważenia, osądu dla mierności i jakby również osądu ludzi niezdolnych oddychać powietrzem „wyższym”. Nie mam siły przyjąć tej mowy twardej, przy tym co znaczy to słowo *médiocre* – przeciętny, mierny. [...] Ludzie się nie dzielą na *médiocre* i nie *médiocre*, przejście z *médiocrité* na wymiar inny, wyższy (i na odwrót) odbywa się w każdym człowieku i w każdym człowieku inaczej, na miarę, na którą jest zdolny, miarę jego bólu, jego uczulenia, na miarę Łaski, która na niego spływa<sup>60</sup>.

Weil była bezkompromisowa. Wiedziała, że rozwój ducha okupiony jest bólem. Jedynie cierpienie może przybliżyć do sedna ludzkiej egzystencji. Czapski był ostrożniejszy w formułowaniu takiego wniosku. W dzienniku zauważył:

<sup>56</sup> S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*, op. cit., s. 214.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>59</sup> K. Nadana, *Wobec skandalu cierpienia. Polemika Józefa Czapskiego z Simone Weil*, „Znak” 1997, nr 6, s. 76.

<sup>60</sup> J. Czapski, *Wyrwane strony*, op. cit., s. 25 (podkreślenie oryginalne).

Cierpienie swoje, ale tym bardziej cudze, można jakoś sobie podmalować, *maquiller*, tak, że to stwarza złudzenie, że minęło, że się w tobie przemieniło w radość, że się je przeżywa jak coś moralnie przewyższonego na wyższym poziomie, prawie szczęście, i nawet chwilami szczęście na zawsze<sup>61</sup>.

Czapski, wiedziony doświadczeniem, wiedział, że cierpień nie wolno porównywać. Argumentował to tak: „Ustawianie cierpień w obiektywnej jakby hierarchii na podstawie obiektywnej ważkości powodów, które ból rodzą, jest fałszywe, bo każdy ból również jest jedyny i nieporównywalny”<sup>62</sup>. Cierpienie nie jest „przeciętne”. Dlatego też Czapski „odnotowuje” (rysując w pośpiechu, szkicowo) różnorodne jego przejawy i postacie. W jego galerii postaci (na obrazach, w szkicach w dzienniku) roi się od ludzi samotnych, opuszczonych, starych, chorych, skrzywdzonych. Jako malarz Czapski „patrzy” na nich z miłosierdziem, pokazuje widzowi, ale nie obnaża twarzy, nie odziera z tajemnicy i godności:

[...] każdy artysta znaczy tak mało wobec każdego niewolnika w obozach, staruszki umierającej w przepelnionych salach domów starców. Ależ po co iść tak daleko – wobec każdego człowieka, który cierpi fizycznie czy cierpi nad śmiercią najbliższych – wszyscy oni, którym się zdaje, że nikomu niczym nie służą, wszyscy oni zdają mi się istnieć głębiej i bliżej prawd wiecznych<sup>63</sup>.

Czapski czuł ewangeliczną wspólnotę z ludźmi cierpiącymi (w codziennym życiu). Chciał przedstawić ludzki ból<sup>64</sup>. Głównymi tematami jego dzieł malarskich były: ubóstwo, oczekiwanie, medytacja, anonimowość, samotność<sup>65</sup>. Najbardziej przejmujący przykład stanowi obraz *Dom starców*. Przygnębiający, „długi jak nicość korytarz” nie jest przestrzenią wyzutą z nadziei, chrześcijańskiej nadziei. Obraz ten ewoluował w malarskiej ekspresji Czapskiego. Rysunek został zamieszczony w książce Marii Czapskiej *Miłosierdzie na miarę klęsk*<sup>66</sup>. Obraz olejny powstał znacznie później (w 1980 ro-

<sup>61</sup> Ibidem, s. 192 (podkreślenie oryginalne).

<sup>62</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>64</sup> W liście z 8 sierpnia 1989 roku do Janusza Marciniaka Czapski, który był już prawie ślepy i nie mógł malować, wyznał: „[...] pragnąłem zawsze wyrazić ból życia, czy dotarłem do tego świata [...]. Ta forma ekspresjonizmu wciągnęła mnie najbardziej. Może Francuzi leczyli z tego, ale nie uleczyli”; zob. J. Marciniak, *Trzy listy Józefa Czapskiego*, „Kresy” 1993, nr 16, s. 132.

<sup>65</sup> R. Aeschlimann, *Czapski. Moments partagés*, op. cit., s. 43.

<sup>66</sup> M. Czapska, *Miłosierdzie na miarę klęsk*, Londyn 1954, s. 53. Na stronie poprzedzającej rysunek J. Czapskiego jest cytata z wiersza Norwida: „w długim jak nicość korytarzu”, pisanego w domu św. Kazimierza w Paryżu (zob. ibidem, s. 88). Reprodukacja znajduje się w książce: *Wnętrze. Człowiek i miejsce. Józef Czapski w stulecie urodzin*, red. K. Zachwatowicz, Kraków 1996,

ku)<sup>67</sup>. Rysunek nie oddaje posępności tego miejsca. Ma więcej światła niż obraz olejny. Ściany korytarza i podłoga są jasne, mimo że pada cień. Obraz olejny jest ciemniejszy. Jego głębię wydobywają ciemnoniebieskie prześwity, dominujące szarości i czernie. Długi korytarz zwieńczony jest oknem. Na pierwszy rzut oka nie ma w tym niczego nadzwyczajnego; skoro korytarz jest widny, to musi być jakieś źródło światła. Dopiero przy uważniejszym, intensywniejszym przyjrzeniu się zauważyć można wpisany w przestwór okna znak krzyża. W „odczytaniu” głębszej warstwy obrazu Czapskiego pomocą służy orędzie Krzyża mistyka karmelitańskiego, świętego Jana od Krzyża. W dziele *Droga na górę Karmel* odnosi się on do słów Chrystusa (Mt 7,14): „Jakże ciasna jest brama i wąska droga, która prowadzi do życia, a mało jest takich, którzy ją znajdują”. Niezwykłość tej drogi polega nie tylko na jej ciasnocie i stromości. Ci, którzy chcą nią podążać, muszą spełnić jeden zasadniczy warunek: utracić wszystko dla Boga, pozwolić się ogołocić, unieść<sup>68</sup>. „Ciemna noc”, o której pisze Mistrz Krzyża, staje się ową „ciasną bramą” (Mt 7,14), która wiedzie do życia. Mistrz pisze o korzyści „nocy” – możliwości poznania samego siebie. Taki jest sens „ogolocenia”. Na obrazie widoczna jest drobna, pochylona postać (prawdopodobnie kobieca) wsparta o laskę. Jest pobawiona jakichkolwiek cech identyfikacyjnych. Można ją potraktować jak prefigurację duszy, o której św. Jan od Krzyża pisze, że:

[...] musi jak ślepiec pozostać w ciemności, wsparta na samej ciemności, mając ją za jedyne światło i przewodnika; nie opierać się na żadnej rzeczy, którą rozumie, kosztuje. Wszystko to bowiem jest ciemnością, która ją oszukuje lub zatrzymuje. Wiara zaś stoi ponad wszystkim, co można rozumieć, odczuć czy sobie wyobrazić<sup>69</sup>.

Słowa mistyka karmelitańskiego można odnieść nie tylko do obrazu *Dom starców*, ale też do dużo wcześniejszego portretu *Ślepiec* (1955). Przedstawia on młodego mężczyznę stojącego przy schodach (w jakimś miejscu publicznym). Ma odwróconą głowę, widz nie ogląda jego twarzy. W jednej ręce trzyma białą miseczkę na datki, na drugiej opiera białą laskę – atrybut niewidomego. Czapski z wielkim taktem sportretował żebrzącego ślepcę, pokazał jego schludne, choć podniszczone ubranie i buty. Malarz, będąc

s. 51 (z informacją, że rysunek z lat 1952-53 został wklejony przez Czapskiego do dziennika z okresu 28.09.1980-7.01.1982 na s. 91).

<sup>67</sup> J. Czapski. *Rétrospective*, red. J.-L. Kuffer, Vevey 1990, s. 47. Rysunek uwieczniał pierwsze wrażenie. O różnicach między rysunkiem i obrazem Czapski pisał w dzienniku; por. idem, *Wyrwane strony*, op. cit., s. 96.

<sup>68</sup> Św. Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, tłum. B. Smyrak OCD, Kraków 2010, s. 122 (II 7,2). Por. E. Stein, *Wiedza Krzyża*, op. cit., s. 77-78.

<sup>69</sup> Św. Jan od Krzyża, op. cit., s. 103 (II 4,2).

wówczas osobą dobrze widzącą, mógł bardzo dokładnie, werystycznie odtworzyć postać ślepcy. Malując ten obraz w 1955 roku, nie mógł przewidzieć, że trzydzieści lat później spotka go ten sam dramat utraty wzroku.

„Taktyki wizualności” Czapskiego są zawsze skojarzone z taktem. Dla niego dobra perspektywa to perspektywa dobra. Portretowane przez niego postacie są niemożliwe do zidentyfikowania – były „każdym” i zarazem „nikim”. Czapski rejestrował codzienność, z banalnych zdarzeń i widoków tworzył obrazy unikalne, o ponadczasowym przesłaniu. Richard Aeschlimann z przekonaniem pisał:

Są artyści, którzy poprzez dzieło usiłują dać świadectwo człowieczeństwu. [...] Józef Czapski do tych artystów należy. [...] Nie trzeba wielu objaśnień, by zrozumieć; wystarczy patrzeć na jego malarstwo. [...] Trzeba tylko pewności, że to, co dobre, góruje nad tym, co złe, że prawda i uczciwość są lepsze od swoich przeciwności, a poszukiwanie uduchowionej myśli więcej warte od rzekomych idei i rozmaitych kramarskich sloganów; bez tego nic nie uda się znaleźć w tym malarstwie<sup>70</sup>.

### **A Good Perspective. Ethical and Religious Features of Tactics of Visuality in Józef Czapski's Painting**

#### **Summary**

Being sensitive to human misery and suffering, Józef Czapski in many respects experienced a loss at various moments of his long life (1896-1993). Czapski was an individual painter who worked alone, keeping away from painters' schools. He was interested in the problem of depicting other people's pain. Czapski devised his own visual tactic, always associated with tact and "good perspective". The artist avoided painting religious pictures and the two which he left behind are not his original visions but copies of the oeuvre created by others. The picture "D'apres Rouault" (1982) shows Christ Mocked. The second painting, "St. John the Baptist" (1997) was inspired by Fra Angelico. A characteristic feature of Czapski's works is asceticism: moderate means of artistic expression, limited details and the focus on colour.

---

<sup>70</sup> R. Aeschlimann, *Obecność Józefa Czapskiego*, tłum J. Guze, [w:] *Józef Czapski*, red. S. Barańczak [et al.], Warszawa – Paryż 2003, s. 67-68.





Piotr Jakubowski

---

## O DOBREJ LITERATURZE

Tytułowe określenie „dobra literatura” ma w założeniu odzwierciedlać pytanie o istnienie „złej literatury”, postawione przez Karla Heinza Bohrera w książce *Die permanente Theodizee (Permanentna teodycea)* – zły, czyli takiej, która „nie tylko obrazuje zło (w postaci fikcjonalnej), ale też – przez sposób, w jaki to robi – prowadzi do jego pomnożenia w świecie rzeczywistym, w przestrzeni pozaliterackiej”<sup>1</sup>.

W niniejszym artykule nie będzie mnie zatem interesować – wbrew pierwszemu skojarzeniu, jakie wywołać może tytuł – wykaz krytycznoliterackich wytycznych, jakie spełnić musi dane dzieło literackie, by uznane zostało za „dobrą książkę”, ale właśnie literatura jako możliwe źródło dobra. Terytorium to zostało już przemierzone przez krytyków literackich działających w ramach tak zwanego zwrotu etycznego – Wayne’a C. Booth’a, Marthę Nussbaum i in. – którzy w literaturze, sprowadzanej przeważnie do roli *Bildung*, poszukiwali wzorców „dobrego życia” (*good life*), przede wszystkim na płaszczyźnie społecznej, nieuchronnie, i wbrew deklaracjom, grawitując przy tym ku przekuwaniu rezultatów jednostkowych sprawdzianów moralnych (którym poddawane zostawały postaci w literackich światach przedstawionych) w etyczne kodeksy<sup>2</sup>. Obranie innej drogi wymaga szczególnego

---

<sup>1</sup> Ł. Musiał, *O zerwanej ciągłości między życiem a literaturą. „Gwiazda daleka” Roberta Bolaño*, [w:] *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Poznań 2015, s. 57.

<sup>2</sup> Zob. niezwykle wnikliwe studium Danuty Ulickiej, *Zwrot „etyczny” (o narracyjnym i dramaturgicznym dyskursie literaturoznawczym ostatniego ćwierćwiecza)*, [w:] eadem, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury Europy Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.